

UNA LECTURA ANTROPOLÓGICA DE LA FOTOGRAFÍA FAMILIAR

Carmen Ortiz García

Consejo Superior de Investigaciones Científicas

LA FOTOGRAFÍA DOMÉSTICA

Uno de los puntos de partida que resultan más habituales en los trabajos sobre la historia de la fotografía es que se trata de un arte democrático, en el sentido de que la posibilidad de reproducción mecánica de la imagen facilitó a clases cada vez menos pudientes el acceso a la propia imagen, a través del retrato, y en general, la visión, aunque fuera indirecta, de la naturaleza y del mundo (mediante cromos, postales, vistas, calendarios, etc.) (Freund 1983). Sin embargo, se hace constar menos que la democratización se ha producido también en otro aspecto muy importante y es en el propio acceso de prácticamente todo tipo de personas al manejo de la técnica y, a través de ella, a la creación de la imagen fotográfica, lo que ha dado lugar a la existencia de miles de millones de fotografías realizadas por aficionados. Es obvio que en este sentido hay una división fundamental entre el fotógrafo profesional y el amateur; lo que es tanto como decir entre una visión de las cosas "otra", externa -hecha desde la otredad del técnico profesional- y una visión "interna" o doméstica, donde se podría incluir tanto la del fotógrafo local como la del aficionado, porque se trataría de fotos hechas, en ambos, casos, desde "dentro" de los códigos representacionales de la propia cultura, del propio grupo (Baldi 1996 : 147-148). El hecho de "disparar" con una cámara establece, de por sí, una diferencia radical entre el que "toma" la foto y el que "presta" su imagen para que sea fotografiada. Aunque este es un principio reconocido por otros muchos estudiosos de la fotografía (Sontag 1981) los antropólogos han puesto de manifiesto en sus análisis sobre la relación de la fotografía y la antropología esta falta de simetría en la comunicación (Edwards 1992; Sapir 1995). Así, un reciente giro postmoderno y postcolonial incluye no ya sólo la realización de fotografías por parte de los practicantes de una determinada cultura, como medio de explicación de la misma, sino también, una crítica radical de la configuración de imágenes estereotipadas y representaciones de la desigualdad a la que la fotografía occidental ha contribuido, desde su posición de técnica ligada al conocimiento, el poder y el colonialismo (Lutz y Collins 1993; Pinney 2003).

También desde el terreno de la fotografía artística y de creación, aunque este fenómeno se ha desarrollado sólo recientemente, la consideración anónima y popular de la fotografía doméstica ha sido valorada como materia prima o como objeto de inspiración para sus obras de creación. Con todo, hay que reconocer que han sido sobre todo los sociólogos y antropólogos -y entre ellos destaca el trabajo pionero de Pierre Bourdieu ([1965] 1979)- los que se han dedicado a analizar las características de este llamado arte "bárbaro" y sus códigos de representación, estereotipados en grado máximo.

Las causas más externas y frecuentemente señaladas para explicar la extensión de la fotografía de aficionados por todo el mundo han sido las de carácter material: aumento de la asequibilidad técnica y económica de las cámaras y los medios de revelado fotográficos, y acceso creciente de grandes masas de población a bienes de consumo y mayores niveles de riqueza material. Ahora bien, para explicar la extensión enorme de esta estética ordinaria, de este sistema de juicios estético-sociales llamado "gusto bárbaro" porque no se ha conformado según las reglas, las enseñanzas y las convenciones que marca la institucionalizada educación artística, P. Bourdieu señala otra condición fundamental, junto a la difusión de las cámaras de fotos, y es que para usarlas no es necesario contar con una gran cantidad de dinero, como ya se ha dicho, pero tampoco hace falta invertir mucho tiempo en aprender su manejo, ni es obligado seguir ninguna tradición en su uso, lo que separa a la fotografía de otras formas de consumo cultural mucho más rígidas en sus normas y esotéricas en su aprendizaje. En relación con esta

condición, se ha mencionado, incluso, la situación de privilegio de la fotografía en medios de analfabetismo endémico, como alternativa comunicativa a la palabra escrita (Baldi 1996: 149). En suma, frente a otras artes más "nobles" y elitistas, la fotografía sería el "arte" más asequible para todos.

Al no estar sometida al canon del gusto académico, la fotografía podría ser vista como un arte más individualizado; sin embargo, se trata de una de las manifestaciones más convencionales en las que se pueda pensar (Bourdieu 1979: 37-38). Las fotos que se toman no deben sorprender a nadie; lo que se debe fotografiar no es en absoluto lo que se tiene enfrente todos los días; tampoco se hacen fotos "bonitas" por el simple gusto de hacerlas, lo que se considera prerrogativa de los profesionales. El amateur hace una elección entre todo lo que podría fotografiar en función de lo que él considera socialmente aceptado, significativo para los suyos. No le interesan los temas universales, sólo la relación con los espectadores, el ámbito interno en el que se desenvuelve (Bourdieu 1979: 126). Es precisamente que no se trata de una práctica estéticamente exenta lo que explica que en los álbumes de fotos de familia o personales encontremos tantas imágenes estereotipadas sobre los que sus autores consideran los acontecimientos colectivos más sobresalientes: las reuniones de familia -sobre todo las bodas-, seguidas de las fotos de los niños pequeños, y también las de vacaciones y viajes.

FOTOGRAFÍA Y MEMORIA DE LA FAMILIA

El mismo Bourdieu establece una indisoluble relación entre la fotografía, como práctica corriente, y la familia. Señala, por ejemplo, cómo más de dos tercios de los fotógrafos hacen sus fotos con ocasión de ceremonias familiares o reuniones de amigos, o bien en las vacaciones de verano. Menciona también la estrecha relación que hay entre la presencia de niños en el hogar y la posesión de una cámara, y concluye que la práctica fotográfica existe por su función familiar, que consiste en: "solemnizar y eternizar los grandes momentos de la vida de la familia, reforzar en suma la integración del grupo familiar reafirmando el sentimiento que tiene de sí mismo y de su unidad" (Bourdieu 1979: 38).

Por otro lado, existe asimismo una estrecha relación entre ritual familiar y fotografía y por eso, no es de extrañar que las bodas sean una de las ocasiones en que la fotografía alcanzara un éxito temprano y rapidísimo (Hoppál 1989: 92). En primer lugar, si la fiesta tiene entre sus funciones la de recrear al propio grupo, es lógico que la fotografía entrara pronto a formar parte importante en esta recreación solemne (Bourdieu 1979: 40). Pero además la fotografía se introduce en las bodas, como en otras fiestas privadas y públicas, formando parte del gasto o despilfarro dinerario que caracteriza y señala las ocasiones festivas. En los esponsales, como en las comuniones, la fotografía alcanza también el estatus de don o regalo que se intercambia. Las fotos de boda son dedicadas por los novios a los padres, padrinos y familiares más directos, igual que muchos recordatorios de primera comunión consisten hoy en la foto en color de la niña/o vestidos de ceremonia. Sin duda, la fotografía de boda es una de las modalidades más ritualizadas, entre otras cosas porque forma parte ella misma de un ritual propiamente dicho (VV. AA. 2000). Pero, incluso en ella, se puede advertir un cambio general en la actitud ante la fotografía, que ha ido variando en el sentido de perder paulatinamente solemnidad para irse haciendo más y más casual o intrascendente. Las poses, el marco, el número de personas retratadas han ido haciéndose, también en el caso de las fotos de boda, más fáciles y "naturales" (Hoppál 1989: 92); aunque el traje de los novios y otros aditamentos que acompañan el rito en sí (entre ellos, el número de fotografías tomadas) y que conllevan en general un sentido de consumo han ido paralelamente complicándose y aumentando su importancia. Para un repaso esclarecedor, desde mi punto de vista, de la evolución de las celebraciones de boda entre las clases bajas y medias españolas en los últimos treinta años, contamos con la obra de Juan de la Cruz Mejías, fotógrafo profesionalmente dedicado a ellas (Cruz 2000 y 2005).

En nuestra sociedad tradicional, la división jerárquica por edad y sexo era muy estricta, lo que significaba que preferentemente se retrataba a los adultos (y sus ceremonias) y mucho menos a los niños, considerados menos importantes. Por ello, ya a principios del siglo XX las fotografías de bodas se encuentran generalizadas entre los campesinos y hacia 1930 aparecen las fotografías de primera comunión, mientras que sólo después de 1945 las fiestas de niños (bautizos, etc.) empiezan a ser abundantes. Seguramente este incremento tiene relación con el nuevo papel de la madre como fotógrafa, de forma que las imágenes de niños constituyen más de la mitad de las fotos hechas después de 1945, mientras que en las colecciones anteriores a 1939 son escasas. Sin embargo, como se ha señalado

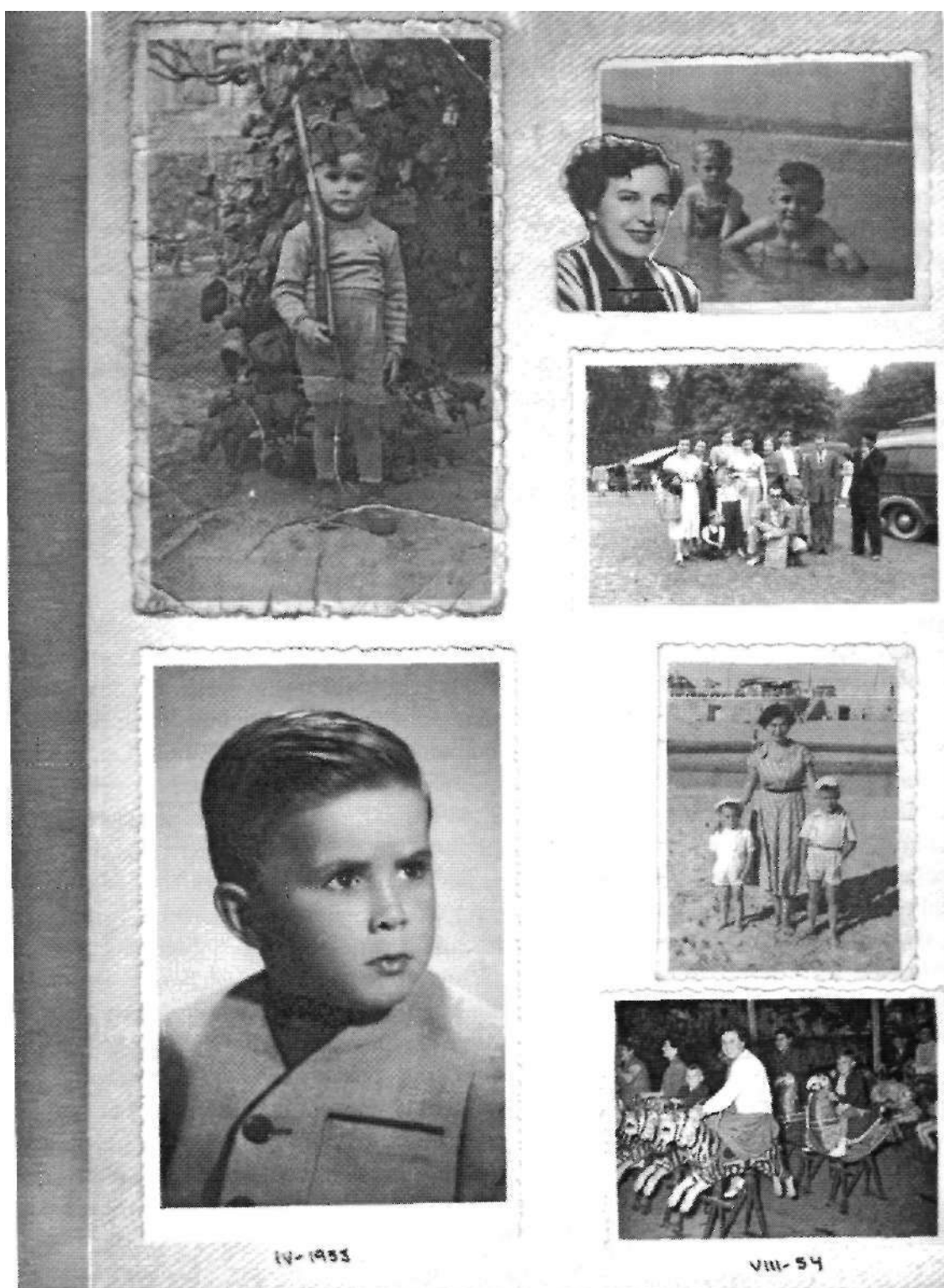


Foto n° 1 Página de álbum

(Bourdieu 1979: 41-43), las fotos de niños tienen una función social. Con independencia de que la madre se haya incorporado antes o después a la función de fotógrafa doméstica -lo que en el caso de España ocurre relativamente más tarde que en otros países occidentales- forma parte de las atribuciones sociales del género femenino la tarea de mantener las relaciones con los miembros del grupo; son las mujeres las encargadas de las comunicaciones y la correspondencia. El envío de fotografías es un elemento muy útil en la actualización perpetua del conocimiento mutuo y provoca un aumento de la relación. En este sentido, hacer fotos al nuevo hijo y repartirlas entre los parientes es un modo de informar al grupo de la entrada de un nuevo componente, de presentarle y de informar sobre él (Baldi 1996: 154).

Por tanto, de lo hasta aquí expuesto, resultaría que una de las funciones sociales de las fotografías familiares es precisamente el proporcionar esta clase de información, y por eso no importan en ellas sus cualidades estéticas o técnicas, pero sí las que afectan a este tipo de dato: que la cámara muestre al individuo o al grupo como se asume que debe ser. Y así, por ejemplo, es muy común conservar fotos de cuya falta de calidad se es consciente porque recogen momentos o personas importantes en el sentido biográfico (Boerdam y Oosterbaam 1980: 111); las fotos de recién paridas y recién nacidos podrían ser un caso, como también los retratos de los padres enfermos o en la recta final de sus vidas, muy distantes del apogeo físico de su madurez.

Una importante función de la fotografía de familia es la de proporcionar información a los miembros sobre ellos mismos y el tener o hacer un álbum personal biográfico es, de hecho, considerado terapéutico en los casos de pérdida o problemas de identidad, tanto individual como colectiva. Así pues, es fundamental que la foto muestre una representación lo suficientemente fiel y precisa para permitir su reconocimiento. Y esto se relaciona a su vez con otro hecho general como es que las fotografías y los álbumes domésticos constituyen el memorial histórico de una familia; una especie de plasmación de su genealogía y herencia.

Si estrecha es la relación entre fotografía y familia, la que hay entre memoria y fotografía las hace casi sinónimas, hasta el punto de que esta función memorial es usada regularmente en las campañas publicitarias de cámaras y películas, gracias a las cuales se consiguen "momentos inolvidables". Estas campañas se basan, a su vez, en que esta función -conservar el tiempo pasado- es el principal motivo de muchos usuarios para hacer fotos. Lo que mucha gente busca, de hecho, al mirar sus fotografías es precisamente ver a la gente de su propio pasado (o a sí mismos en ese pasado). Pero, la memoria que proporcionan las fotos no es sólo individual, ya que ésta a su vez puede integrarse en una "memoria colectiva" (Dornier-Agbodjan 2004: 129-130). Dicho de otra manera, son los miembros de la familia los que usan una definición social de los hechos del pasado, que es la que les permite colocarse en el tiempo a ellos mismos. A través de las fotografías, la experiencia subjetiva de cada miembro de la familia se objetiviza como una propiedad común, y de hecho las fotografías constituyen una incontestable evidencia en el proceso de negociación sobre cómo se quiere ver el propio pasado (Hoppál 1989: 94). Es evidente que en este proceso intervienen tanto olvidos conscientes, como censuras explícitas y versiones más o menos autorizadas de la "historia" del grupo (De Miguel 2004).

Un ejemplo para explicar esta función de la imagen fotográfica, abordado por dos sociólogos holandeses (Boerdam y Oosterbaam 1980: 116), es el modo en que las fotografías juegan el papel de presentación de una historia familiar común, cuando son enseñadas a los nuevos miembros que pretenden pasar a formar parte del grupo familiar: novias y novios. En esta circunstancia, las fotos proporcionan una buena iniciación a la familia; cuentan su historia y dan una especie de curso genealógico condensado, además de mostrar la entrañable imagen infantil de la persona amada. El tener, por su

parte, otra colección idéntica o similar de fotos propias sirve a la novia-novio para identificar el pasado de los otros en esta fase inicial de una relación que se pretende permanente. A su vez, dentro de la pareja, el ver y comparar sus fotografías ayuda en el proceso de ajuste y conocimiento de los dos pasados individuales con el objetivo de formar una memoria compartida.

Este ejemplo, vuelve a mostrarnos algo que ya hemos visto; cómo las fotografías domésticas son un instrumento en la construcción de la imagen del grupo familiar y de que manera más que las fotos, ni siquiera fundamentalmente las imágenes que representan, lo que sirve para proporcionar información, son los relatos, explicaciones, negociaciones, etc., que aparecen entre sus distintos miembros al contemplarlas o tratar con ellas.

Como se ha señalado, la mayor parte de los álbumes se empiezan cuando una pareja tiene su primer hijo y esto es así porque, como ha dicho P. Bourdieu: "fotografiar a los hijos es convertirse en el historiógrafo de su infancia y prepararles, como un legado, la imagen de lo que han sido" (Bourdieu 1979: 52; cf. Miguel y Pinto 2002: 39). El padre fotógrafo se sitúa a sí mismo como sujeto en la acción de reproducción social de la institución familiar, como transmisor de una herencia y como eslabón de una cadena aparentemente indefinida. Así pues, la función de perpetuación de la herencia que tienen las colecciones de fotos familiares, y de la que seguramente todos hemos participado al intentar buscar los parecidos físicos en los retratos de las distintas generaciones de miembros de una familia, es otra motivación fundamental.

En la práctica, la fotografía puede permitir remontarse hacia atrás más que los testimonios orales. Preguntar a los abuelos por lo que sus propios abuelos les contaban cuando eran pequeños puede ser el límite máximo de la transmisión oral. Por lo que respecta a las fotos, y sólo en lo que se ha conservado (no hay que olvidar que la fotografía era un elemento de escaso valor patrimonial hasta hace poco), sabemos que la mayoría de las tomadas entre 1850 y 1880 fueron retratos. A su vez, los álbumes familiares más antiguos se remontan a fines del siglo XIX, sobre 1880, aunque pueden contener fotos anteriores, por ejemplo, en torno a 1850 -más o menos la época del daguerrotipo-, lo que quiere decir que la historia de los álbumes de familia coincide con la propia historia de la fotografía. Igualmente, podemos encontrar álbumes conservados hoy por personas de edad muy avanzada que contengan imágenes pertenecientes a cinco generaciones anteriores a la nuestra, por lo que podrían remontarse a 1850 (Garrigues 1996: 29-30). Con independencia del valor "real" como documento histórico que pueda otorgarse a las fotografías (Maresca 1998; Burke 2001: 25-30), y que indudablemente los retratos de los álbumes familiares también tienen (Baldi 1996; Schwartz 1989: 121), la construcción de la memoria que se hace a través de éstos no debe confundirse con una mera reconstrucción histórico-cronológica de hechos objetivos. En realidad, su función, aun teniendo una profunda raíz memorialística, va más allá del carácter puramente documental. Las fotos, como fragmentos contruidos de una realidad pasada, son sobre todo "motivo" o estímulo para la construcción y reconstrucción del pasado y la memoria de la familia, por parte de sus actuales miembros (Dornier-Agbodjan 2004: 124). Pero en esta reconstrucción, las reglas del trabajo histórico no tienen porque ser la norma. De hecho, tanto las fotos como las narrativas que las acompañan cuando se enseñan, además de servir para la reconstrucción de una realidad histórica contrastable, cumplirían la función de creación de sagas o mitos de linaje (Walker y Moulton 1989: 168). Por tanto son más bien las normas de "representación" de la familia las que quedan explícitas en las conversaciones sobre sus fotos, incluyendo el importante asunto del reconocimiento emocional e identitario de uno mismo en su interior (Lesy 1980; Driessens 2003).

TEMAS DE LA FOTOGRAFÍA DE FAMILIA

Si lo que se pretende con las colecciones y álbumes de fotos es representar una imagen cohesionada de la familia, según unos códigos no estéticos, sino morales y de valor social, la elección de los temas o motivos fotográficos estará en relación con este objetivo y, por tanto, la conclusión evidente es que no todo vale para ser fotografiado (Baldi 1996: 150-153). Podríamos clasificar en dos clases las fotos que se toman. En primer lugar están las formales, rituales y arregladas, que retratan los ritos de paso individuales y otras ocasiones de presentación "formal" del grupo familiar; lo que se ha llamado "momentos fuertes" o situaciones oficiales. Estas primeras fotos se suelen compensar con un segundo tipo, las que podríamos considerar que funcionan como sus contrarias, que retratan los momentos de la "vida ordinaria".

En ninguna de estas dos grandes clases se puede fotografiar "todo", dejando por supuesto aparte aquellas situaciones que, por producirse en ausencia total de luz o bajo otras circunstancias de reserva o intimidad absoluta, no son ya de por sí enfocadas por la cámara. Igual que lo que importa en la representación de los momentos fuertes es proporcionar una visión ideal del grupo y su estructura, con las fotos informales se pretende recrear aparentemente una parte de la rutina diaria, pero con el mismo carácter normativo e idealizador. Por ejemplo, en muchos álbumes habrá retratos del padre trabajando en su oficio o puesto de trabajo; en muchos menos se habrá fotografiado al padre viendo la televisión. Otro tipo recurrente es el clásico del bebé en el baño; no obstante, no es habitual que aparezca el cambio de pañales. La selección es en gran medida inconsciente y en general trata de reproducir una atmósfera equilibrada y feliz. En este sentido hay una serie de ocasiones o temas que se resisten a ser fotografiados (dolor, miseria, disputas, enfermedad, muerte y sexo); su inclusión en las colecciones o álbumes familiares no parece pertinente, por considerar que se trata de fotografías agresivas, impropias o insultantes (Boerdam y Oosterbaan 1980: 102).

Un tema especialmente sensible para los historiadores y sociólogos de la imagen es el de la fotografía y su relación con la muerte, desde el clásico ensayo de Barthes dedicado al retrato infantil de su madre desaparecida (Barthes 1989: 122-131). Aunque la muerte forma parte hoy en día de los temas tabúes para el fotógrafo aficionado -de un modo paralelo a la importancia que cobra en cambio para el foto-periodista o el fotógrafo documentalista-, en el siglo XIX y parte de la primera mitad del XX sí se fotografiaba a los muertos, especialmente a los niños, en postura yacente o incluso en los brazos de su madre o padre (De Miguel y Pinto 2002: 34-35), con el motivo de que ese sería el único recuerdo que a la postre perduraría del breve paso por la vida de la criatura. El mismo fin testimonial se persigue en otros casos -que curiosamente tienen en común el tratarse de poblaciones emigrantes- en que se ha hecho el encargo al fotógrafo de retratar no ya al niño muerto, sino al padre o pariente adulto en sus honras fúnebres, como medio de comunicar a los familiares y deudos ausentes el fallecimiento, dejando mediante la fotografía testimonio fehaciente e incontestable del óbito, del cumplimiento ritual del velatorio y duelo, y sus consecuencias patrimoniales (reparto de herencia, etc.) (Hoppál 1989: 92-93; Baldi 1996: 150; ver fotos contemporáneas de Vieitez 1998: 97-105).

Estando documentados fehacientemente estos usos de la fotografía mortuoria, ha llamado la atención de los historiadores el hecho de que se hayan conservado pocas fotografías de muertos, sugiriendo que probablemente muchas de ellas fueron destruidas a medida que aumentaba la resistencia a la representación fotográfica de la muerte (Boerdam y Oosterbaan 1980: 102). No obstante, los antropólogos han señalado, siguiendo en gran parte a Roland Barthes, cómo la fotografía, y concretamente la de familia, forma parte del trabajo de duelo y asume la función normalizadora que la sociedad confía a los ritos funerarios: reavivar la memoria de los desaparecidos y la de su desaparición; "recordar

que han estado vivos y que están muertos y enterrados" (Bourdieu 1979: 53). Ver una foto de una persona querida que ha muerto suscita esta experiencia y forma parte de la elaboración del duelo en un sentido muy directo:

"constantemente, él está muerto, pero no está todavía muerto, puesto que me sonrío" (Garrigues 1996: 23). Del mismo modo, en una inicial etnografía del uso de la fotografía, llama enseguida la atención la frecuente elaboración de una especie de "altares" domésticos, en la pared o sobre algún mueble de la sala (es decir, en la parte más pública de la casa), donde se han colocado las fotografías de los ancestros, los abuelos, los padres, el marido o esposa fallecidos, que pueden incluso estar acompañados de cruces, velas u otros objetos votivos, configurando una especie de altar de la historia familiar, que sirve como memorial cotidiano de los ausentes para el grupo de los vivos (Hoppál 1989: 94). La aparición de fotografías de los "ausentes" no sólo afecta a la separación definitiva. En el caso de situaciones de emigración, en que parte de la familia se encuentra separada, no se sabe si de forma reversible o no, los retratos fotográficos de los emigrados cumplen la función, no sólo de recuerdo, sino incluso de acompañamiento, sustituyendo la imagen de la persona su presencia real en los actos cotidianos y festivos. Así, estos retratos suelen situar en lugar preeminente y en la parte de la casa más solemne, "pública" u oficial: el comedor o la sala de recibir.

Si la muerte se ha ido incorporando en forma de recuerdo fotográfico de los difuntos, por lo que respecta al sexo parece haber una evolución en un sentido distinto. Las fotos sexuales han formado parte de una esfera tabú, y por lo tanto su aparición en los álbumes de familia, dedicados a la presentación pública, no podía tener sentido. A medida que nuestra sociedad se ha ido haciendo más permisiva en este terreno, este tipo de imágenes no ha hecho sino aumentar, a pesar de que sigan sin aparecer en los álbumes familiares (Boerdam y Oosterbaan 1980: 102). Sin embargo, sin connotar más allá de un erotismo socialmente admitido, el amor forma parte del repertorio y así son clásicas en muchos álbumes las fotos de enamoramientos y noviazgos más o menos oficiales, lo que nos indica una vez más el carácter de "representación" que tienen estos registros.

En la representación ideal que, en general, sirve como modelo en su realización, una característica habitual de los álbumes de familia es la creación de una atmósfera de felicidad y alegría, de forma que ni siquiera cuando las familias han tenido serios problemas domésticos, éstos son revelados en sus álbumes. Por ello, se puede decir que éstos raramente son relatos documentales fieles de la vida familiar, pues eventos muy importantes, como guerras y muertes, pueden resultar sencillamente omitidos (Boerdam y Oosterbaan 1980: 102).

Otro hecho que nos informa de nuevo sobre el uso de las fotos como tales objetos y que tiene que ver con la "censura" que las familias establecen permanentemente sobre su imagen y su pasado, es el de hacer "desaparecer" -muchas veces por el simple y directo método de recortar con unas tijeras la parte con la imagen indeseada de la copia en papel conservada- a ciertas personas del registro gráfico de la familia. Normalmente, se trata de personas que aparecían en él por derecho, por ejemplo, por ser amigos o parejas sentimentales de algún miembro, pero que posteriormente perdieron ese vínculo y, debido a una conducta juzgada impropia, abandonaron su "sitio" en el recuerdo de la persona y su grupo familiar. Así, en España, debido a los prejuicios sobre la honra femenina, fue muy frecuente durante los tres primeros cuartos del siglo XX que las mujeres borrarán de sus álbumes la imagen de otros novios y relaciones sentimentales anteriores al que luego sería marido, incluso con métodos drásticos como el recorte de la imagen de la persona en una foto de grupo.



Foto nº 2. Foto de álbum con figura recortada

Estaríamos frente a un caso burdo de manipulación de las imágenes, si no fuera porque forma parte del propio concepto creativo de los álbumes familiares. En general, cuando se interpretan las fotos que en ellos aparecen, debe tenerse cuidado con su validación, dado ese carácter en gran medida "mítico" del linaje familiar al que se ha hecho referencia. Las fotos pueden ser muy engañosas si no se conoce algo sobre su contexto, como mostraron magistralmente John Berger y Jean Mohr (Berger y Mohr 1997). Llevando esta cuestión más cerca de nuestro terreno, en España, y en algunas de sus regiones especialmente, la emigración a América constituyó, desde mediados del siglo XIX hasta mediados del XX, un auténtico modo de vida. Entre los medios de comunicación que estos que fueron llamados "indianos" establecían con sus lugares de origen, uno de los privilegiados -junto a la correspondencia escrita y teniendo en cuenta el alto nivel de analfabetismo existente- fue la fotografía. En las colecciones que se conservan de estos retratos aparece una imagen estereotipada, que se ajusta al modelo del emigrante exitoso: fotos de estudio, poses desenvueltas, traje y zapatos burgueses, reloj con leontina, sombrero, etc. (*Asturianos en América* 2000). Por mucho que estos aditamentos fueran a veces prestados y el joven dependiente durmiera sobre el mostrador del colmado, el retrato que mandaba a su aldea le representaba ante sus paisanos como un potentado.

Al trabajar con materiales de esta clase hay que tener en cuenta que se trata de imágenes que nos trasladan a un mundo de apariencias (en todos los sentidos) y que existe la posibilidad de que haya en ellas "notas falsas" (parientes que hace años que están distanciados, pero que posan abrazados para una foto; gente que se retrata delante de un gran coche que no es de su propiedad, etc.) para cuya interpretación se requiere una gran competencia. Lo mismo puede advertirse al juzgar sobre los "campos ocultos", que no se representan en el marco fotográfico, pero están en él indicados por los espacios que sí se muestran (por ejemplo, una puerta que designa una casa, situada en cierta calle, etc.) (Dornier-Adbodjan 2004: 128). En cualquier caso, el punto de vista que parece más adecuado para aproximarse, tanto al contenido icónico como a las narrativas y discursos creados en torno a las colecciones de fotos domésticas, sería abordarlos como mundos subjetivos, con una historia implícita -al modo de un diario íntimo- más que como un relato explícito de historia de acontecimientos (Walker y Moulton 1989: 166-170; De Miguel 2004). En resumen, de la misma forma que hay una falta de correspondencia entre la imagen fotográfica y la "realidad", también existe una distinción entre la "objetividad" de una historia familiar y las "historias" de familia en que se convierten las narrativas acerca de sus colecciones de fotos.

POSES NATURALES

Otro asunto importante y común a todos los géneros fotográficos es el tema de las poses. Incluso dentro de los mismos álbumes familiares, podemos observar un cambio muy importante en los tipos de poses y actitudes que se consideran apropiados en cada momento (De Miguel y Pinto 2002: 17-18). Se ha dicho más arriba que el aspecto alegre e informal es en gran medida una característica de las fotografías familiares. Sin embargo, en las fotografías antiguas (que pueden recogerse en el mismo álbum) encontramos un uniforme aspecto de seriedad y dignidad en los retratados. Aparte de que la vista frontal y hierática se asocia en nuestra cultura visual occidental con la dignidad y el decoro, esta pose se acomodaba con las mismas circunstancias del retrato. El aspecto de solemnidad que conlleva el dejarse retratar por el fotógrafo, junto a la conciencia de que ese momento quedará eternizado de alguna manera (es decir, que podrá ser visto y expuesto fuera del control del retratado), implica un gesto de ligera crispación (más, como ha sido señalado, cuando se incluye el fogonazo del flash, Bourdieu 1979: 48), que a veces se intenta matizar mediante la sonrisa (Garrigues 1996: 19). Pero la sonrisa que hoy parece a cualquier fotógrafo amateur -y a buena medida de los profesionales de estudio- algo consustancial al retrato de una persona, era considerada impropia en la gestualidad de una presentación solemne y "oficial" diríamos -esto es, ante extraños. Cualquiera que haya intentado tomar una fotografía a un campesino español de cierta edad habrá comprobado la incomodidad o hasta el desasosiego mostrado al intentar responder a la orden de "sonría, por favor" para disparar la cámara.

Sin embargo, el gesto no puede desligarse tampoco de las circunstancias en las que la fotografía se ha desarrollado. Por eso, cuando el hecho de retratarse era una verdadera ceremonia (Baldi 1996: 150) -que implicaba el vestido especial, la asistencia al estudio fotográfico, adecuarse a una pose respetable en un escenario preparado, permanecer inmóvil un tiempo relativamente largo, el fogonazo, el retoque, y tal vez la necesidad de tener que volver a repetir todo el proceso si la impresión de la placa no había sido correcta- la solemnidad del gesto y la pose envarada, como desde luego la ausencia de sonrisa, se consideraba el canon adecuado a esta situación hasta cierto punto lujosa y no acostumbrada. En este sentido, la composición ante el fotógrafo seguía bastante el modelo de la pose ante el pintor de retratos y, excepto casos excepcionales mundialmente conocidos, en los retratos clásicos hechos al óleo la gente no aparece con una abierta e inconfundible sonrisa (De Miguel y Pinto 2002: 24). Después de la Segunda Guerra Mundial se produce un cambio en las poses y también en las tomas del fotógrafo, con las fotos sacadas en la calle o en lugares turísticos, que retratan vistas centrales de grupos al aire libre, generalmente paseando, con una actitud más suelta, ademanes más naturales y gesto más sonriente. Este modelo es el que se populariza luego con la extensión de la máquina Kodak y el boom de la fotografía amateur (Boerdam y Oosterbaan 1980: 105-106). Al no existir ya un contexto fijo para el hecho de fotografiarse, la pose también se hace más variada, y sobre todo se busca perder la rigidez, por eso son comunes las fotos en que el grupo o la persona hace algo, lee, come, bebe, anda, aunque con la atención fijada y mirando a la cámara; estas fotografías proporcionan una imagen relajada y convivencial. Un paso más en esta búsqueda continua de la "pose" natural serían aquellas fotos en apariencia espontáneas, en las que el sujeto no mira a la cámara y parece inmerso en otra actividad (niños concentrados en su juego, por ejemplo) (Boerdam y Oosterbaan 1980: 112-113).

Así pues, si nos fijamos en un desarrollo cronológico, en líneas generales, puede apreciarse en los álbumes una especie de tendencia a la desritualización, que afecta tanto a las ocasiones de las fotografías como a las construcciones de imágenes que presentan (Hoppál 1989: 92). En los años primeros -podríamos señalar que hasta la década de los 20 del siglo XX- cuando las ocasiones para retratar eran lo que se ha llamado "momentos fuertes" de la familia, y por tanto rituales, poco frecuentes y realizadas además por profesionales, las poses se adecuaban a la ritualidad del momento, y, por tanto no nece-

sanamente son naturales ni alegres. De hecho, todavía hoy observamos cómo ciertas fotos se encargan, necesariamente, a profesionales (por ejemplo, las de las bodas o las orlas universitarias) y los estudios fotográficos siguen cumpliendo, aunque cada vez menos, esta función de representación podríamos decir "oficial". A medida que la fotografía se va ocupando de la vida corriente, mediante la fotografía amateur, las poses buscan la naturalidad que combina mejor con esas situaciones y se busca sobre todo una composición que ponga en escena los nuevos valores de la vida familiar: alegría y felicidad, solidaridad y comunicación entre los miembros del grupo (Boerdam y Oosterbaan 1980: 115-117).

Este sujeto fotogénico, que necesariamente tiene que sonreír, está conformado en gran parte por los medios visuales, la publicidad y el cine, como el anterior respondía más bien al canon del retrato pictórico (y aquí habría que resaltar también la gran influencia de la publicidad en la propia configura-

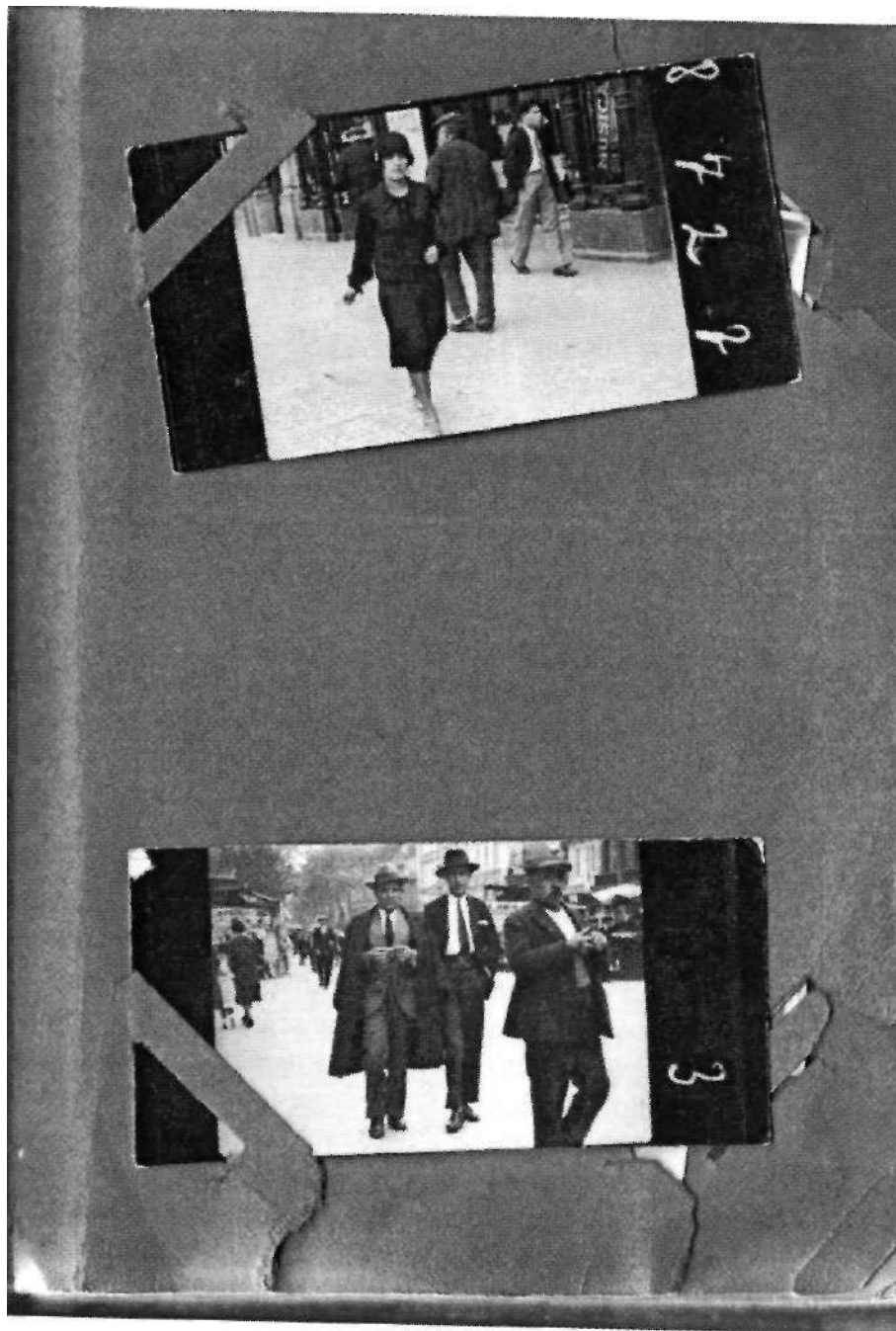


Foto n° 3. Página de álbum con fotos de calle

ción de la imagen de la familia). Por tanto, hay que ser precavido con la idea de la naturalidad ante la fotografía, siendo conscientes de que esa naturalidad está culturalmente construida; en realidad la significación de la pose que se adopta para la foto sólo puede ser realmente comprendida en relación con el sistema simbólico en el que se inscribe. Por ejemplo, el pedir a personas que pertenecen a culturas rurales tradicionales que se muestren naturales ante la cámara les parece incomprensible a muchos retratados, para los que la presentación rígida de frente conlleva una apariencia honorable y digna. Otro ejemplo es la frecuencia con la que en las poses en grupo, las personas aparecen apretadas unas a otras, a menudo abrazados y mirando todos al objetivo, de modo que toda la imagen indica lo que es su centro ausente (Bourdieu 1979: 126-128).

COLECCIONES DE FOTOS Y ÁLBUMES DE FAMILIA

Aunque a lo largo del texto se han hecho múltiples alusiones a la existencia de álbumes y, de hecho, la mayoría de las personas los tienen, también es muy frecuente que las fotos se atesoren distribuidas en cajas o cajones y que no se haya tenido la paciencia, el tiempo o la necesidad de formar un álbum. En cualquier caso, hay una diferencia en este sentido entre las fotos profesionales, que son únicas y se presentan aisladas (tanto cuando se colocan para su exposición como si se trata de libros), y las de los aficionados que forman colecciones o conjuntos para ser exhibidos, bien sea en rincones determinados de las casas, bien en forma de álbumes (Walker y Moulton 1989: 159). Hay muchas clases de álbumes y muchas formas de hacerlos, además de haber sido contruidos con distintos intereses, para diversas audiencias y utilizando diferentes lógicas de organización y presentación.

Ateniéndonos a los contenidos y a las intenciones más comunes de los autores obtendríamos una clasificación posible (Walker y Moulton 1989: 172). En primer lugar estarían los álbumes de familia, que son los más abundantes, contándose por millones. En ellos la familia se concibe no sólo como la suma de sus miembros, sino sobre todo como un sistema de relaciones, actividades, rituales e, incluso, posesiones (mascotas, casa, vehículos, etc.). Estos álbumes producen una historia visual que documenta una sociedad en miniatura, que toma forma y es modelada con cada generación. Según los autores citados, la mejor manera de identificarlos es la presencia multigeneracional de imágenes de bautizos, aunque en ellos siempre aparecen unos temas "clásicos": las novias/os, matrimonios, nacimientos, bautizos, primeras comuniones, aniversarios, reuniones familiares, viajes, la playa, la escuela y los compañeros, el deporte (fútbol), la mili, la graduación, etc., en una repetición que recuerda el formulismo y la reiteración que caracterizan el comportamiento ritual.

Otro tipo es el álbum dedicado monográficamente a un acontecimiento, sea privado (boda, fiesta de cumpleaños) o público (ceremonia religiosa o política). Un tipo especial de evento que produce casi con seguridad un álbum es el viaje. De hecho, una de las más practicadas aplicaciones de la fotografía de aficionados es la foto de viaje (Freund 1993). El álbum de viaje (turístico) es seguramente el más estereotipado, dentro de un género ya de por sí tendente a lo convencional (Albers y James 1988; Walker y Moulton 1989: 177-180).

En él se encuentran, normalmente, dos tipos de fotos: la toma pintoresca, que reproduce las escenas más significativas de lo visitado (la Torre Eiffel en el viaje a París) y las fotos de *the life-on-the road* (hoteles y restaurantes, grupo de viajeros, etc.). Lo más frecuente es que se realicen con un sentido cronológico (aunque también pueden detenerse en temas específicos) y tengan una estructura en la que se comienza por la presentación del grupo de viajeros, la mayor parte de las fotos posteriores se destinan a mostrar escenas al aire libre y las vistas más pintorescas de los lugares visitados, muchas

veces reproduciendo las mismas tomas de las postales o fotos profesionales, y se termina más brevemente con la "vuelta a casa". De la misma forma que la mayoría de las fotos de aficionados enfocan los monumentos o paisajes emblemáticos como destino turístico de una forma repetitiva (Dornier-Adbodjan 2004: 129), tal vez obedeciendo a un canon en la consideración de lo que debe verse y retratarse, las explicaciones sobre las mismas se ajustan a fórmulas igualmente reiterativas. En este sentido, los álbumes de viaje son un buen caso para mostrar de qué manera las fotos de las que estamos tratando requieren un tipo de comunicación o lenguaje adicional para su desciframiento y disfrute. Las fotos de los viajes son sólo significativas para aquellos que han participado en el mismo, que al verlas pueden recordar y reproducir su situación vital de haber estado allí. Por esto mismo, la casi obligada visualización de las colecciones de fotos de los amigos o familiares a la vuelta de sus vacaciones, suele consistir en un ejercicio tedioso y poco interesante.

Similar al de viajes es el álbum autobiográfico que, obviamente, no sólo contiene fotos de la persona a que está dedicado, sino de gente, sitios y cosas importantes para ella y su vida (Walker y Moulton 1989: 173). Como en los otros tipos, las fotos que contiene, que a primera vista parecen inconexas, cobran su sentido por la interrelación interna que hay entre ellas y con el contexto biográfico. Dentro de esta clasificación más puramente temática, otro tipo de álbumes son los dedicados a los hobbies, que surgen de una afición, fascinación o vocación por algún objeto, lugar, etc.

Por otro lado, algunos autores (Garrigues 1996: 27) han establecido una tipología distinta sobre la base de un criterio sociológico, relacionando familia y álbumes, de manera que cuanto más antiguas, constituidas, notables e integradas son aquéllas, tanto más ricas son también en álbumes, que transmiten como capital simbólico, formando parte del capital cultural. Este capital fotográfico seguiría la línea del capital general, pudiendo subir o bajar en la escala social y estando sometido a particiones y herencias; de manera que las segmentaciones de los álbumes de familia serían simbólicamente tan delicadas como las de los otros bienes patrimoniales. Se establece, según esto, una ligazón entre la historia de la familia, su posición social y su riqueza en fotos y álbumes, por un lado (diacrónico), y, por otro, se produce una ligazón entre grado de integración social y constitución de álbumes de familia (lado sincrónico).

Cuando las fotografías familiares se valoran hasta el punto de ordenarse en álbumes y legarse en herencia (lo que no siempre tiene por qué ocurrir) podemos concluir que es evidente que se les da una gran importancia. Y esa importancia radica precisamente en la función de la fotografía (enunciada por Bourdieu 1979: 50) para la "fabricación casera de emblemas domésticos".

Sin embargo, hay que aclarar que, en realidad, hablamos de álbumes para focalizar, cuando la vida del objeto fotográfico doméstico puede revestir muchas más formas. Hemos visto que dentro de los álbumes hay muy diferentes tipos, por no hablar de otros formatos hoy permitidos por la tecnología como el vídeo, o la digitalización. Sin embargo, y al menos hasta ahora, un hecho bastante general es que sea la madre la guardadora de las fotos (estuvieran en álbum o en cajas). De la misma manera que con frecuencia el fotógrafo era el padre, la madre era la encargada no sólo de conservar, sino de contar las fotos; es decir de signarlas, de informarlas por escrito u oralmente, formalizando el recuerdo en álbumes o en galerías domésticas de retratos que, como se mencionó más arriba, sitúan las fotos de la familia en diversos sitios de la casa, según su rango y su ocasión: por ejemplo, era muy frecuente ver la foto de matrimonio colocada sobre la cómoda del dormitorio, mientras que las de los hijos aparecen casi siempre en la sala de estar. Las de los antepasados, aparecen siempre en lugar preferente, igual que las de los éxitos escolares de hijos o nietos suelen estar en aparadores y cercanas a los sitios de "cultura" (librerías y muebles de televisión). Los álbumes propiamente dichos se homologan con facilidad a libros y así aparecen en las estanterías de bibliotecas, aunque también guardados en cajones, porque la ocasión de sacarlos y verlos no es tan frecuente como para tenerlos más a mano (Garrigues 1996: 33-34).

Es muy común que los álbumes de una familia se guarden en la casa familiar (si es de origen rural convertida en casa de vacaciones), que se procure no dividirlos hasta la muerte de los padres y que su visión y comentario se haga con ocasión de reuniones familiares, por ejemplo en las fiestas familiares, Navidad, aniversarios (normalmente en los momentos de sobremesa); también en vacaciones o con motivo de visitas de amigos muy íntimos, o en momentos de rememoración de la filiación o de transmisión de la memoria familiar, a los niños pequeños, por ejemplo.

Teniendo estos elementos en cuenta y, aunque pueden ser muy distintos en función de sus contenidos y las necesidades diversas que pretendan satisfacer, podemos encontrar unas características generales en todos los álbumes de familia. Son privados, no se exponen continuamente, requieren una audiencia y están hechos con algún tipo de destinatario en mente (el hijo, los descendientes....). Pueden ser vistos por pocas personas a la vez; el dueño o quien lo ha montado es quien lo enseña, y para que lo haga tiene que existir cierta cercanía o intimidad. Finalmente, cada álbum está construido sobre la base de algunas narrativas implícitas (Walker y Moulton 1989: 160-169). Observamos, pues, que el punto central de estos rasgos es la relación entre imagen y narración -y ambos como componentes necesarios (Dornier-Agbodjan 2004: 124)- y, por tanto, la conclusión que puede obtenerse es que las colecciones familiares, y muy concretamente los álbumes, no son, ni deben ser considerados como una mera acumulación de imágenes. De hecho hay diferencias esenciales entre las fotos en sí mismas, como imágenes exentas, y los álbumes, como discursos contruidos con imágenes, pero que requieren el complemento de la comunicación y la palabra para ser descifrados. Mientras que las imágenes son fijas, las narrativas y conversaciones a que dan lugar son, de por sí, espontáneas y por tanto esencialmente cambiantes. Estos elementos en juego han hecho que algunos autores (Walker y Moulton 1989: 169) hayan considerado a los álbumes como una forma relativamente compleja de arte popular (Ortiz 2005).

La complejidad, la variabilidad y la inacabable humanidad que se despliega en los álbumes familiares son, a mi juicio, algo muy diferente de ese "arte bárbaro" del que hablaba Bourdieu; en realidad nos enseñan mucho de nosotros y de los otros, porque en ellos nos vemos repetidos, nosotros, con las caras, las casas y las familias de otros.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERS, P. C. y W. E. JAMES. 1988. "Travel Photography. A Methodological Approach". *Annals of Tourism Research*, 15 (1): 134-158.
- Asturianos en América (1840-1940). *Fotografía y emigración*. 2000. Xixón: Museo de la Población de Asturias.
- BALDI, A. 1996. "Fotografia familiare e ricerca antropologica: un tentativo d'analisi", en S. Lusini (ed.), *Fototeche e Archivi fotografici. Prospettive di sviluppo e indagine delle raccolte*. Prato: Archivi e Fotografico Toscano, pp. 147-166.
- BARTHES, R. 1989. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós (ed. orig. 1980).
- BERGER, J. y J. MOHR. 1997. *Otra manera de contar*. Murcia: Mestizo A.C. (ed. orig. 1982).
- BOERDAM, J. y W. OOSTERBAAM. 1980. "Family and Photographs: A Sociological Approach". *Netherlands Journal of Sociology*, 16: 95-119.
- BOURDIEU, P. (comp.). 1979. *La fotografía: un arte intermedio*. Buenos Aires: Nueva Imagen (ed. orig. 1965).
- BURKE, P. 2001. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- CRUZ MEGÍAS, J. DE LA. 2000. *Bodas/Weddings 1979-1999*. Barcelona: H20.

- CRUZ MEGÍAS, J. DE LA. 2005. *Vivan los novios*.
- DE MIGUEL, J. M. 2004. "La memoria perdida". *Revista de Antropología Social* 13: 9-35.
- DE MIGUEL, J. M. y C. PINTO. 2002. *Sociología visual*. Madrid: CIS.
- DORNIER-AGBODJAN, S. 2004. "Fotografía s de familia para hablar de la memoria". *Historia, Antropología y Fuentes Orales* 32: 123-132.
- DRIESSENS, J.-A. 2003. "Relating to Photographs", en C. Pinney y N. Peterson (eds.), *Photography's Other Histories*. Durham y Londres: Duke University Press: 17-22.
- EDWARDS, E. (ed.). 1992. *Anthropology and Photography 1860-1920*. New Haven y Londres: Yale University Press.
- FREUND, G. 1983. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- GARRIGUES, E. 1996. "Famille et photographie: La photographie comme matrice de recherches". *L'Ethnographie*, CXXXVIII, XCII, 2 (120): 7-20.
- HIRSCH, M. 1997. *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press.
- HOPPÁL, M. 1989. "Family Photographs of the American-Hungarians". *Bild-Kunde-Volks-Kunde*. Miskolc: Hermán Otto Múzeum: 89-97.
- LES Y, M. 1980. *Time Frames: The Meaning of Family Pictures*. Nueva York: Random House.
- LUTZ, C. A. y J. L. COLLINS. 1993. *Reading National Geographic*. Chicago: Chicago University Press.
- MARESCA, S. 1998. "Les apparences de la vérité au des rêves d'objectivité du portrait photographique". *Terrain*, 30: 83-94.
- ORTIZ GARCÍA, C. 2005. "Fotos de familia. Los álbumes y las fotografías domésticas como forma de arte popular", en C. Ortiz, C. Sánchez-Carretero y A. Cea (coords.), *Maneras de Mirar. Lecturas antropológicas de la fotografía*. Madrid: CSIC.
- PINNEY, C. 2003. "Introduction. How the other half...". en C. Pinney y N. Peterson (eds.), *Photography's Other Histories*. Durham y Londres: Duke University Press: 1-14.
- SAPIR, D. 1995. "Fixer les ombres de l'ethnographie". *L'Ethnographie* 91, 2 (118): 147-185.
- SONTAG, S. 1981. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa (ed. orig. 1973).
- SCHWARTZ, D. 1989. "Visual Ethnography: Using Photography in Qualitative Research". *Qualitative Sociology* 12 (2): 119-154.
- VIEITEZ, VIRXILIO. 1998. *Álbum*. Vigo: Centro de Estudios Fotográficos.
- VV. AA. 2000. *Fotografías de boda. Testimonio público de una historia íntima*. Valencia: Diputació de València-Museu de Prehistòria i de les cultures de València.
- WALKER, A. y R. K. MOULTON. 1989. "Photo Albums: Images of Time and Reflections of Self". *Qualitative Sociology* 12 (2): 155-183.